

# DE POBRE HUERFANITA A DESPIADADA A VIUDA NEGRA: LA CAPACIDAD DE ACCIÓN (AGENCY) DE LA MUJER EN LAS *TRISTANAS* DE PÉREZ GALDÓS Y BUÑUEL

*The Transformation of a Poor, Orphan Little Girl  
into a Merciless Black Widow: Female Agency  
in Pérez Galdós' and Buñuel's Tristanas*

Frank OTERO LUQUE<sup>1</sup>  
Florida International University (U.S.A.)

## **Resumen**

Las diferencias más obvias entre la novela de Benito Pérez Galdós y el filme de Luis Buñuel son el lugar y el tiempo en que están ambientadas las obras: en Madrid alrededor de 1880, y en Toledo por el año de 1929, respectivamente. No tan obvio es el hecho de que los autores pertenecen a generaciones diferentes: el primero a la llamada Generación del 68 (1868) y el segundo a la Generación del 27 (1927). Por tal motivo, Pérez Galdós y Buñuel tienen ópticas distintas acerca de la mujer y de la causa feminista (*avant la lettre* en el caso del primero). Más aún, mientras que el escritor isleño era un cultor del realismo literario, defensor de la burguesía y liberal; el cineasta aragonés era surrealista, antiburgués y republicano. Estas diferencias hacen que la comparación entre la obra literaria y la cinematográfica sea particularmente interesante.

*Palabras clave:* Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel, *Tristana*, Generación de 68, Generación del 27, capacidad de acción de la mujer, feminismo

## **Abstract**

The space and time settings are the most obvious differences between Benito Pérez Galdós' novel and Luis Buñuel's film: Madrid, around 1880, and Toledo near 1929,

---

1 Doctor of Philosophy in Spanish. Correo electrónico: foterolu@fiu.edu Fecha de recepción del artículo: 14 de octubre de 2017. Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2017.

respectively. Not as obvious is the fact that these authors do not belong to the same generation: Pérez Galdós to the so-called Generation of '68 (1868), and Buñuel to the Generation of '27 (1927). Because of this reason, Pérez Galdós and Buñuel have different views of women and the feminist cause (*avant la lettre* in the case of the former). Furthermore, the Canarian was a liberal bourgeois writer, representative of the literary realism, while the Aragonese was a surrealist, anti-bourgeois and Republican filmmaker. All these differences make the comparison between the literary and the cinematographic art pieces particularly interesting.

*Key words:* Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel, *Tristana*, Generation of '68, Generation of '27, female agency, feminism

Las diferencias más obvias entre la novela de Benito Pérez Galdós y el filme de Luis Buñuel son el lugar y el tiempo en que están ambientadas las obras: en el libro, el escenario es Madrid, alrededor de 1880, en tanto que la película se desarrolla en Toledo —una ciudad amurallada y laberíntica— allá por el año de 1929. Además de las diferencias espacio-temporales, en la adaptación cinematográfica *Tristana* (Catherine Deneuve) y el pintor Horacio Díaz (Franco Nero) viajan al interior del país, huyendo de don Lope (Fernando Rey), y la joven retorna a la casa de su tutor cuando cae enferma. Sin embargo, en la pieza literaria *Tristana* y Horacio no viajan juntos. Por otro lado, Saturno (Jesús Fernández) tiene en el filme un papel protagónico como el tercer hombre que codicia a *Tristana*, en tanto que este personaje es secundario y fugaz en la novela. Por último, en la *Tristana* de Buñuel, en desacuerdo con la de Pérez Galdós, don Lope muere.

Pérez Galdós y Buñuel pertenecen a generaciones diferentes: el primero, a la llamada Generación del 68 (1868), y el segundo a la Generación del 27 (1927). Por tal motivo tienen ópticas distintas acerca de la mujer y de la causa feminista (*avant la lettre* en el caso del primero). Más aún, mientras que el escritor isleño era un cultor del realismo literario, defensor de la burguesía y liberal; el cineasta aragonés era surrealista, antiburgués y republicano. Estas diferencias hacen que la comparación entre la obra literaria y la cinematográfica sea particularmente interesante.

En el presente trabajo analizo la capacidad de acción (*agency*) de la mujer en ambas *Tristanas*. En *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Daria J. Montero-Paulson identifica dos derechos fundamentales que *Tristana* le exige a la sociedad: el primero, «desarrollar su intelecto al mayor grado de excelencia; culminándolo en una profesión 'honrada', donde la mujer pueda lucirse al igual que el hombre»; y el segundo, el «amor 'libre,

sin matrimonio» (1988: 151). En general, Tristana reclama ser libre para decidir y llevar a cabo sus decisiones, siendo responsable de las consecuencias. Ante este planteamiento, Pérez Galdós y Buñuel responden de manera muy distinta. El inesperado giro que toma el final de la novela puede ser tan decepcionante para las feministas de hoy como lo fue en su momento, por ejemplo, para Emilia Pardo Bazán. ¿Qué impresión le habría causado la película a la condesa si hubiese vivido lo suficiente para verla?

Huérfana de padre a los 19 años de edad y también de madre al poco tiempo, Tristana pasa a la tutela de don Lope, un amigo muy cercano de sus progenitores. En trance de muerte, la madre de Tristana —que había enloquecido y que recupera la lucidez en los últimos momentos de su vida— le confía su hija a don Lope, un hombre de 57 años que no tiene reparos en seducir a cualquier mujer que se le cruce en el camino:

[N]o admitía crimen ni falta ni responsabilidad en cuestiones de faldas. Fuera del caso de cortejar a la dama, esposa o manceba de un amigo íntimo, en amor todo lo tenía por lícito. Los hombres como él, hijitos mimados de Adán, habían recibido del Cielo una tácita bula que los dispensaba de toda moral [...] Sostenía que en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía, si la anarquía es ley; que el soberano amor no debe sujetarse más que a su propio canon intrínseco. (21-22)

Debido a la falta de escrúpulos del viejo, al poco tiempo de haberse hecho cargo de Tristana, como era previsible, la deshonra: «[A] los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia». (21)

Don Lope considera que el matrimonio es un yugo, una sujeción excesiva de sometimiento a la pareja, y rechaza esta institución social al no hallarla aplicable a su propia vida: «[N]i por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio: tenía lo por la más espantosa forma de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobrecita humanidad». (23) Don Lope le inculca a Tristana sus ideas anticonyugales y, de esa manera, vive cómodamente amancebado con su «protegida»:

Era que D. Lope, sin que ninguno de los dos se diese cuenta de ello, habíala hecho su discípula, y algunas ideas de las que con toda lozanía florecieron en la mente de la joven procedían del semillero de su amante y por fatalidad maestro. Hallábase Tristana en esa edad y sazón en que las ideas se pegan, en que ocurren los más graves contagios del vocabulario personal, de las maneras y hasta del carácter. (25)

La religión también es un estorbo en la conciencia del viejo, quien opina que los preceptos de la Iglesia en materia de sexualidad no son sino una forma anacrónica de control social que debería desaparecer:

Decía, no sin gracia, que los artículos del Decálogo que tratan de toda la pecata minuta, fueron un pegote añadido por Moisés a la obra de Dios, obedeciendo a razones puramente políticas; que estas razones de Estado continuaron influyendo en las edades sucesivas, haciendo necesaria la policía de las pasiones; pero que con el curso de la civilización perdieron su fuerza lógica, y sólo a la rutina y a la pereza humanas se debe que aún subsistan los efectos después de haber desaparecido las causas. La derogación de aquellos trasnochados artículos se impone [...] Bien demuestra esta necesidad la sociedad misma, derogando de hecho lo que sus directores se empeñan en conservar contra el empuje de las costumbres y las realidades del vivir. ¡Ah!, si el buenazo de Moisés levantara la cabeza, él y no otro corregiría su obra, reconociendo que hay tiempos de tiempos. (22)

Con su labia ladina, el viejo se da maña, además, para hacerle creer a Tristana que ambos mantienen una relación idílica: «[A] que no cautivar el corazón de la joven, supo el maduro galán mover con hábil pulso resortes de su fantasía, y producir con ellos un estado de pasión falsificada, que para él, ocasionalmente, a la verdadera se parecía» (24).

Al principio, don Lope consideraba que Tristana «le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar» (14). Pérez Galdós se esmera en comparar a Tristana con una muñeca japonesa—significando un objeto decorativo en la vida de don Lope—, así como con un papel en blanco; es decir, como si ella fuera una *tabula rasa* en la que el astuto viejo podía escribir lo que deseara:

[Era Tristana] de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color [...] parecía toda ella un puro armiño [...] y cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete. ¿Pero qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos. (13)

Y el Don Juan otoñal, experto manipulador, «le cultivaba con esmero la imaginación, sembrando en ella ideas que fomentaran la conformidad con semejante vida; estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea» (24). Más aún, con la intención de propiciar la ineptitud de

Tristana en aspectos de orden doméstico y de esa manera aumentar el grado de dependencia de ella respecto de él, don Lope hace recaer en Saturna (interpretada por Lola Gaos en la película), la criada, la administración de la casa. En una conversación que tiene con Horacio, Tristana le confiesa:

Siempre que compro algo, me engañan; no sé apreciar el valor de las cosas; no tengo ninguna idea de gobierno, ni de orden, y si Saturna no se entendiera con todo en mi casa, aquello sería una leonera [...] El maldito don Lope ni aun eso se ha cuidado de enseñarme. Nunca he sido para él más que una circasiana comprada para su recreo, y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable. (67)

Sin embargo, al cabo de unos meses, afortunadamente Tristana experimenta una suerte de anagnórisis y es capaz de percibir a su abusivo y tirano tutor en su real y pernicioso dimensión: «[V]inieron días en que su mente [la de Tristana] floreció de improviso [...] y se llenó de ideas [...] [V]eía con lucidez su situación [...] Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba, bajo el poder de D. Lope Garrido» (25). Peor aún, «D. Lope llegó a inspirar a su cautiva un aborrecimiento sordo y profundo, que a veces se disfrazaba de menosprecio, a veces de repugnancia. Horriblemente hastiada de su compañía, contaba los minutos esperando el momento en que solía echarse a la calle» (49).

Por esa misma época, Tristana empieza a pensar en grandes proyectos. Especula, por ejemplo, que, sin mucha dificultad, podría ser pintora o escritora. Le comenta a Saturna: «[P]uedes creerme que estas noches últimas, desvelada y no sabiendo cómo entretener el tiempo, he inventado no sé cuántos dramas de los que hacen llorar y piezas de las que hacen reír, y novelas de muchísimo enredo y pasiones tremendas y qué se yo» (27). Enseguida, añade que podría ser hasta gobernante: «[E]so del Gobierno y la política me parece a mí que había de servir yo. No te rías. Sé pronunciar discursos. Es cosa muy fácil. Con leer un poquitín de las sesiones de las Cortes, en seguida te enjareto lo bastante para llenar medio periódico» (28), le asegura a su confidente. El narrador pone énfasis en que, mientras que Saturna tiene experiencia de vida y los pies bien puestos sobre la tierra, Tristana es inexperta y se pierde en divagaciones, en descabellados delirios de grandeza:

Refería la criada sucesos de su vida, pintándole el mundo y los hombres con sincero realismo, sin ennegrecer ni poetizar los cuadros; y la señorita, que apenas tenía pasado que contar, lanzábase a los espacios del suponer y del presumir, armando castilletes de vida futura, como los juegos constructivos de la infancia [...] Era la historia y la poesía asociadas en feliz maridaje. Saturna enseñaba,

la niña de D. Lope creaba, fundando sus atrevidos ideales en los hechos de la otra». (25-26)

La estrategia narrativa es contrastar el realismo de Saturna con las audaces elucubraciones de Tristana. Al respecto, el crítico literario Ricardo Gullón (1970: 16) comenta que, a Pérez Galdós, «su inclinación a establecer contrastes y a oponer actitudes e ideologías le impuso un modo muy suyo de entender y expresar la vida». Sin duda, las divagaciones de Tristana eran fantasiosas por inviables y, al ridiculizarlas, el autor obliga al lector a preguntarse si el determinismo de la carga genética —recordemos que la madre de Tristana se volvió loca (18-19)—, un lugar común del realismo naturalista, ha incidido en los «disparatados» planteamientos de la joven. Esta concepción positivista está ausente en la adaptación fílmica.

Con el transcurso del tiempo, don Lope se hace más viejo y merma su potencia sexual: «Pero como en la convivencia íntima, los fueros de la edad se imponen, y no es tan fácil el disimulo como cuando se gallea fuera de casa, en lugares elegidos y a horas cómodas, surgían a cada instante mil motivos de desilusión, sin que el degenerado galanteador, con todo su arte y todo su talento, pudiera evitarlo» (24). Los bajos niveles de testosterona del decrepito Don Juan le producen inseguridad, motivo por el cual le prohíbe a Tristana salir a pasear con Saturna.<sup>2</sup> El tirano, por el contrario, sí puede pasarse el día entero en la calle, reunido con los amigos en el café. Nos aclara el narrador que la doble moral formaba parte del *Zeitgeist* decimonónico:

Presumía este sujeto de practicar en toda su pureza dogmática la caballeridad, o caballería, que bien podemos llamar sedentaria en contraposición a la idea de andante o correntona; mas interpretaba las leyes de aquella religión con criterio excesivamente libre, y de todo ello resultaba una moral compleja, que no por ser suya dejaba de ser común, fruto abundante del tiempo en que vivimos; moral que, aunque parecía de su cosecha, era en rigor concreción en su mente de las ideas flotantes en la atmósfera metafísica de su época, cual las invisibles bacterias en la atmósfera física. (14-15)

Pero habiéndole perdido Tristana el respeto a don Lope y siendo el viejo incapaz de contener el caudal vital de la joven, ella no obedece sus prohibiciones: «Aunque le había ordenado no salir de paseo con Saturna, se escabullía casi todas las tardes [...] Eran los únicos ratos de su vida en

2 En este aspecto, don Lope nos recuerda a Felipo de Carrizales, el personaje de *El celoso extremeño*, de Cervantes, que mantiene recluida a su esposa Leonora.

que la pobre esclava podía dar de lado a su tristeza, y gozaba de ellos con abandono pueril, permitiéndose correr y saltar, y jugar a las cuatro esquinas con la chica del tabernero, que solía acompañarla, o alguna otra amigueta del vecindario» (32).

En una de las tantas salidas clandestinas, Tristana conoce a Horacio Díaz, un pintor, también joven como ella, y se convierten en amantes. La irregular relación entre don Lope y Tristana le ha creado a ella una gran confusión, que se hace evidente cuando le confía a Horacio su híbrida y reñida condición de ahijada/concubina: «Te estoy engañando [...] No estoy casada con mi marido... digo, con mi papá... digo, con ese hombre [...] De todas maneras creo que, al decírtelo, me lleno de oprobio... y no sé... no sé...» (52-53). Finalmente, don Lope descubre la infidelidad —si cabe el término— de su «protegida» y, pudiendo más su miedo a perderla que su orgullo herido, tolera la relación de la joven con el pintor y hasta, amañadamente, la alienta. En la pieza literaria, los amantes se separan porque Horacio viaja a Villajosa (Alicante), acompañando a su tía Trinidad, con quien vive, con el propósito de evitarle a la anciana las inclemencias del invierno madrileño. Mientras dura la separación, la comunicación entre Horacio y Tristana es epistolar y fluída. En el ínterin, a ella le sale un tumor en una pierna y deben amputársela. En la adaptación cinematográfica, como ya he mencionado, Tristana se escapa con Horacio al interior del país, huyendo de don Lope, con la intención de abandonarlo; sin embargo, cuando cae gravemente enferma, le pide a Horacio que la regrese a casa de su «tutor». En la novela, después de que le amputan la pierna a Tristana, profundamente deprimida se refugia en la música como una forma de evasión. Poco a poco, Horacio va perdiendo el interés en la pobre coja y termina casándose con otra.

Al final del relato, don Lope, que se haya en la ruina económica, recibe una propuesta inesperada de unas devotas tías: con la condición de que formalice ante Dios su relación con Tristana, ellas le ofrecen transferirle a su nombre dos dehesas en Arjonilla, que le permitirán vivir una vida holgada y asegurarle la subsistencia a su viuda cuando él fallezca. Previendo precisamente esa eventualidad, don Lope acepta sin titubear la providencial propuesta. Irónicamente, el decadente don Juan que repudiaba el matrimonio, y la joven que sería siempre libre, acaban casándose por la Iglesia. Para ese momento, Tristana ha sustituido el refugio de la música por el de la religión y, progresivamente, de tanto acompañarla don Lope a misa y a otros asuntos de corte religioso, él también termina inmerso en la rutina eclesiástica que antes tanto detestaba:

Respecto a la Iglesia, tenía la por una broma pesada, que los pasados siglos vienen dando a los presentes, y que estos aguantan por timidez y cortedad de genio. Y no se crea que era irreligioso: al contrario, su fe superaba a la de muchos que hociquean ante los altares y andan siempre entre curas. A estos no los podía ver ni escritos el ingenioso D. Lope, porque no encontraba sitio para ellos en el sistema pseudo-caballeresco que su desocupado magín se había forjado, y solía decir: «Los verdaderos sacerdotes somos nosotros, los que regulamos el honor y la moral, los que combatimos en pro del inocente, los enemigos de la maldad, de la hipocresía, de la injusticia... y del vil metal». (16)

El final del filme es bastante distinto al de la novela: don Lope enferma y Tristana, en vez de llamar al médico, abre la ventana para que le dé neumonía al afiebrado viejo quien, como ella había planeado, muere.

\*

La *Tristana* de Pérez Galdós está ambientada en una época de la historia española en que las mujeres tenían escasas opciones para desarrollarse en la sociedad. Si en siglos anteriores sus alternativas eran convertirse en esposas, en monjas o en prostitutas, a finales del decimonónico español la situación de la mujer no había cambiado mucho, aunque la sociedad les permitiera desempeñar algunas ocupaciones remuneradas como, por ejemplo, la de costurera, maestra, telegrafista y la de vendedora de tabaco (Arenal, cit. en Schiavo, 1976: 12-13).<sup>3</sup> Como le explica Saturna a Tristana: «[S]ólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro... vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar el otro» (26). Ante la aseveración de la vieja, la joven reflexiona espantada: «¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras o senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... Calcula las puntadas que hay que dar para mantener una casa...» (27). Lo sorprendente es que, en la *Tristana* de Buñel, ambientada medio siglo después de la de Pérez Galdós, la situación ocupacional de la mujer tampoco había mejorado significativamente.

Aparte del tema laboral, otros condicionantes agravan la suerte de Tristana. Uno de ellos es que no tiene parientes cercanos que estén dispuestos

---

3 Publicado inicialmente en *The Woman Question in Europe*. Nueva York: Putnam's Sons, 1884. Citado por Leida Schiavo en su Introducción a la edición de *La mujer española* de Emilia Pardo Bazán (Madrid: Editorial Nacional, 1981: 12-13.)

a ayudarla: «¡Cuán sola estaba en el mundo fuera de la casa de su pobre y caduco galán! No tenía parientes, y las dos únicas personas a quienes tal nombre pudiera dar hallábanse muy lejos [...] y ninguno de los dos había mostrado nunca malditas ganas de ampararla» (28-29). Asimismo, debido a que vive en una sociedad que la juzga y la discrimina por su condición de amancebada, el rechazo social le resta posibilidades de vincularse con otras personas que podrían tenderle una mano: «Tristana, en opinión del vulgo circunvecino, no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran D. Lope» (14). Por otro lado, Tristana sabe que no puede cambiar su situación desligándose de su tutor/marido porque no podría mantenerse sin el amparo económico de éste o de otro hombre. En consecuencia, resulta extraño que, aunque la joven es consciente del daño que le ha causado el honor perdido —«[D]espués de lo que me ha pasado con este hombre, y siendo pobre como soy, nadie querrá cargar conmigo» (26) —, no tiene mucho interés en restaurarlo. Por otra parte, si bien Tristana está completamente enamorada de Horacio, tampoco desea depender de él ni de nadie. Ella rechaza el matrimonio como la fórmula *sine qua non* de convivencia conyugal y desearía instaurar una ginecocracia en su propia vida:

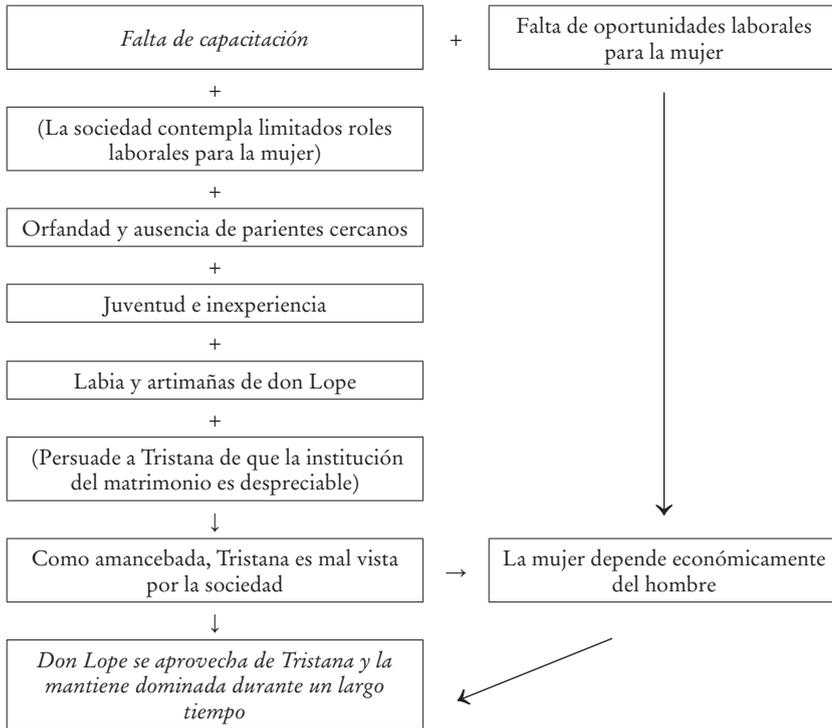
Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. (83)

El crítico literario Joaquín Casaldueiro lo sintetiza bien: «La mujer no quiere ser ni amante ni esposa. Imagina sus relaciones con el hombre en un plano separado del tradicional, en el cual la mujer puede enfrentarse de igual a igual con la figura perfectamente delineada del varón» (Casaldueiro, 1970: 106).

Tristana se da cuenta de que su independencia social está en función de su independencia económica y de que sus aspiraciones de desarrollo laboral se ven frustradas, en gran medida, debido a la falta de instrucción: «¿Y no podría una mujer meterse a escritora y hacer comedias, libros de rezo o siquiera fábulas, Señor? [...] Lo malo es que no sé escribir... quiero decir, con buena letra; cometo la mar de faltas de Gramática y hasta de Ortografía. Pero ideas, lo que llamamos ideas, creo que no me faltan» (27), le comenta a Saturna. Entre otros factores, el manipulador don Lope pudo aprovecharse de Tristana precisamente debido a la inexperiencia y a la falta de instrucción de la joven: «*La perjudicó grandemente su descuidada*

*educación* [énfasis mío], y acabaron de perderla las hechicerías y artimañas que sabía emplear el tuno de don Lope» (23), concluye la voz narrativa.

Como podrá apreciarse en el siguiente esquema, Tristana se halla atrapada en un círculo vicioso que restringe su capacidad de acción (*agency*):



Tristana podría salir de este círculo vicioso, preservando su anhelada libertad, sólo si estuviera capacitada para desempeñar un trabajo remunerado que le permitiera autosostenerse. Sin embargo, en la España en que le toca vivir (alrededor de 1880, en el caso de la novela, y alrededor de 1929, en el de la película), la mayoría de las mujeres no se preparan para el mercado laboral y éste no contempla sino limitados roles para ellas; en consecuencia, tienen necesariamente que depender de los hombres para no morir de hambre. Es la falta de educación (entendida en las acepciones de instrucción y preparación académica y/o técnica) lo que condena a Tristana a la

esclavitud. Según Colin Partridge, «[h]ers becomes a ‘gray destiny’ as she grows to realize the constrictions placed on her by an inadequate education, Don Lope’s domestic arrangements and the absence of opportunities for a woman to make an honest and respectable career» (1995: 170-171).<sup>4</sup>

Una de las lecturas más generalizadas que se ha hecho de *Tristana* interpreta la amputación de la pierna de la protagonista como un castigo, como una castración simbólica que Pérez Galdós, a modo de ejemplo moralizante, deseaba transmitir a aquellas mujeres que, como su personaje, pretendieran subvertir el orden patriarcal: «No quisiera casarme nunca [...] [M]e gustaría vivir siempre libre [...] Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos. Yo quiero vivir y ser libre» (26-27), manifiesta claramente Tristana, agregando más adelante: «Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar...» (83). Pérez Galdós le habría permitido a Tristana Reluz (doblemente iluminada, sugiere su apellido) tener sueños de absoluta libertad, sólo para luego cortarle el hilo de la cometa de su imaginación desbordada y provocar que caiga de bruces a tierra. El irónico final que Pérez Galdós le da a la novela —haciendo que don Lope y Tristana acaben contrayendo santo matrimonio, a pesar del menosprecio que ambos le tenían a esta institución social—, plantea el mantenimiento del *statu quo* de una sociedad que, según parece ser la tesis de Colin Partridge, siempre ha sido, es y será hegemónicamente patriarcal:

Instead of allowing Tristana to gain a degree of freedom through her patient, naïve efforts, he shows his heroine losing personal power as her sufferings increase and her young lover’s attentions diminish; in the final scenes Don Lope’s oblique manipulations are renewed and all the three characters are finally absorbed within the irrevocable patterns of traditional behavior. (Partridge, 1995: 170)<sup>5</sup>

---

4 «El suyo se vuelve ‘un destino gris’ cuando ella se da cuenta de sus limitaciones debido a una educación inadecuada, a los arreglos domésticos hechos por don Lope, y a la ausencia de oportunidades para que una mujer pueda seguir una carrera honesta y respetable». (Interpretación y traducción libres).

5 «En vez de permitirle a Tristana adquirir cierto grado de libertad por sus esfuerzos ingenuos y pacientes, él presenta a su heroína perdiendo poder personal a medida que aumentan sus sufrimientos y disminuye la atención de su joven amante. En las escenas finales, se renuevan las manipulaciones amañadas de don Lope y los tres personajes son finalmente absorbidos por los irrevocables modelos tradicionales de comportamiento». (Interpretación y traducción libres).

En tal sentido, la abulia que muestra Tristana ante su inminente casamiento con don Lope simboliza la resignación de la joven a tener que vivir en un mundo regido por hombres: «[L]a señorita no tuvo nada que oponer al absurdo proyecto. Lo aceptó con indiferencia [...] Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hicieronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad» (141).

Si bien Pérez Galdós plantea en *Tristana* la penosa situación socioeconómica de la mujer en las postrimerías del decimonónico español y su historia tiene ribetes aparentemente reivindicativos del rol de la mujer en la sociedad, en esencia la novela es antifeminista, pues propugna el mantenimiento del *statu quo*: «In Clarín's reading she [Tristana] embodies not the rebellious young woman who dreams of carrying new values to social reality but the many Spanish women doomed to life-long non-fulfillment beneath structures of man-made social conventions» (Partridge, 1995: 170).<sup>6</sup> Aunque una representación de este tipo estaría reñida con las ideas krausistas, según Joaquín Casalduero, Pérez Galdós habría urdido la historia bajo una errada concepción determinista-positivista:

Piensa que la naturaleza, no la sociedad, ha sometido la mujer al hombre. Y Tristana en su fracaso descubre la ley que naturaleza ha impuesto a su sexo. No es posible que Galdós llegara caprichosamente a esta conclusión; seguramente se basaba en la literatura antifeminista de carácter científico. Creyendo que la fisiología imponía esta servidumbre [...] da con una situación falsa. (Casalduero, 1970: 129)

La interpretación de Casalduero es sorprendente porque tanto la mentalidad como las intenciones de Pérez Galdós parecen apuntar, en todo momento, en sentido opuesto al que percibe el crítico; pues sería la sociedad —y no la naturaleza— la camisa de fuerza, la cárcel de Tristana.

El final sorpresivo de la novela decepcionó muchísimo a Emilia Pardo Bazán, quien, acerca de la pieza literaria, manifestó lo siguiente en *La mujer española*:

El asunto interno de «Tristana» es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrépito galán, y no ver en el concubinato su única protección [...] [L]os primeros

6 «En la lectura de Clarín, ella [Tristana] encarna no a la joven rebelde que sueña con aportar nuevos valores a la realidad social sino a las numerosas mujeres españolas condenadas de por vida a la no realización personal, bajo estructuras de convenciones sociales hechas por el hombre». (Interpretación y traducción libres).

capítulos son brillantes: en la relación ilícita, el autor presenta la causa fundamental del despertar de Tristana; después, en el diálogo entre Tristana y Saturna se revela el asunto fundamental: Tristana le informa sobre sus deseos de libertad e independencia. Ahora Galdós no sigue con el asunto fundamental: no va a presenciar un drama trascendental del proceso liberador y redentor del alma de Tristana. Al principio de la lucha de liberación, Galdós lo contrapone con una intriga amorosa como cualquiera, con lo que el tema queda diluido. (Pardo Bazán, 1890: 135-43)

Pérez Galdós mantuvo varias relaciones amorosas a lo largo de su vida pero nunca llegó a casarse.<sup>7</sup> Aunque este dato biográfico sugeriría que el autor tenía una visión escéptica del matrimonio. Por contradictorio que pudiera parecer, Robert Kirsner señala que lo que realmente le interesaba a Galdós era preservar los convencionalismos:

Si al principio de su enfoque literario el matrimonio se presenta como factor destructivo de su sociedad, en pocos años irá conceptualizándolo con simpatía y comprensión [...] El matrimonio se convertirá en el compendio de la forma, y para Galdós el mantener la forma será la apoteosis de todos los principios humanos [...] Una sociedad sin forma, por todos los principios que honre, no podrá funcionar civilizadamente. En último término, es guardar la forma el primer mandamiento de una cultura que aspira a respetar la dignidad individual. La apariencia encierra su propia realidad, y aunque a veces oculte una situación contradictoria y por lo tanto constituya a primera vista un engaño, representa en cuanto a la conducta humana, la dimensión de un sueño, la existencia de un ideal. En la forma se manifiesta el querer de una sociedad. En la forma se afirman los valores tradicionales. (13-14)

Ciertamente, tras el escepticismo inicial que, acerca de la institución del matrimonio, Pérez Galdós transmite en su novela, al final termina reivindicando esta institución y, al hacerlo, contribuye a perpetuar el orden patriarcal.

\*

En el intercambio epistolar de Tristana y Horacio, que abarca el tercio central de la novela (80-118), los amantes crean un mundo propio, literario (una suerte de *mise en abyme*), en el que Tristana adquiere un nivel de autonomía (*agency*) que no posee en el mundo exterior:

Tristana es esencialmente una productora de textos [...] [I]ntenta convencer al amante ausente sobre la urgente necesidad de que éste retorne a su lado. La

7 Además de Emilia Pardo Bazán, se le conocen otras dos amantes a Pérez Galdós: la actriz Concha Morell y Lorenza Cobián. Con la última tuvo una hija natural en 1891.

intensidad de su deseo por Horacio, tal cual se manifiesta en su texto epistolar, responde a la presencia del *discurso seductor* [énfasis mío] que es el que domina todas sus misivas. Como todo acto de seducción, *su retórica se distingue por el «arte» y la «manipulación»* [énfasis mío] que abarca la formulación de cada una de sus cartas. (Andreu, 1990: 305)

En las cartas que Tristana escribe a Horacio se percibe un tono de sublimación de la pareja, similar al de las cartas que le escribe Pardo Bazán a Pérez Galdós, quien fuera su amante.<sup>8</sup> Además, curiosamente, las convicciones de Tristana en cuanto al libre ejercicio de la sexualidad y su anhelo de libertad absoluta respecto del hombre son parecidos a los de Pardo Bazán. Por ejemplo, en mayo de 1888, Pardo Bazán conoce a Lázaro Galdiano, el secretario de la Exposición Internacional de Barcelona, y viven un romance. «El flechazo sentimental e intelectual viene propiciado por el delirio voluptuoso de la costa mediterránea, en la que ambos desaparecen durante tres días» (Parreño y Hernández, 2013: 21). Pérez-Galdós se entera del *affaire* de Pardo Bazán con Galdiano y le increpa su infidelidad, a lo cual, en una carta fechada el 26 de febrero de 1889, ella le responde lo siguiente:

Acabo de leer tu carta. Voy a sorprenderte algo diciéndote que adivinaba su contenido [...] Apelas a mi sinceridad [...] Mi infidelidad material no data de Oporto sino de Barcelona, en los últimos días del mes de mayo —tres después de tu marcha [...] Perdona mi brutal franqueza. La hace más brutal el llegar tarde y no tener color de lealtad. Nada diré para excusarme, y sólo a título de explicación te diré que no me resolví a perder tu cariño confesando un error momentáneo de los sentidos fruto de circunstancias imprevistas. Era mi felicidad y tuve miedo a quedarme sin ella. Creía yo que aquello sería para los dos culpables igualmente transitorio y accidental. (Parreño y Hernández, 2013: 91)

Por otro lado, Pardo Bazán se separó de su marido, José Antonio de Quiroga y Pérez, porque tras la publicación de *La cuestión palpitante* (1883), que motivó un escándalo público, él la conminó a elegir entre ser una «verdadera» esposa o continuar con su carrera de escritora. Obviamente, ella optó por lo segundo. Aparentemente, Pardo Bazán habría sido la modelo que Pérez Galdós utilizó para construir el personaje de Tristana.

✱

8 Isabel Parreño y Juan Manuel Hernández han recopilado recientemente en «*Miquiño mío*» *Cartas a Galdós* (2013) la más completa compilación de misivas que Pardo Bazán le escribió a Pérez Galdós.

En síntesis, Tristana reclama tener autonomía, capacidad de acción, *agency*; es decir, libertad para decidir y llevar a cabo sus decisiones, siendo responsable de las mismas. Ante este tipo de planteamientos, Pérez Galdós y Buñuel reaccionan de manera muy distinta: la novela tiene un final irónico, debido a que don Lope y Tristana terminan haciendo lo que menos querían, que era casarse, y en el caso de ella, además, casarse con don Lope, a quien aborrecía. El narrador remata la historia preguntándose si los esposos Garrido «¿[e]ran felices uno y otro?», y él mismo responde a su pregunta con un ambiguo «Tal vez» (141). En contraste, el filme de Buñuel subvierte el resignado destino al que Pérez Galdós condena a la protagonista. Así, la Tristana del cine reafirma su independencia ideológica, por ejemplo, en la escena de los dos garbanzos y en la escena de las dos columnas, puesto que en ambas ella hace hincapié en la posibilidad de elegir según su preferencia, aunque los objetos que compara sean de la misma clase y luzcan aparentemente idénticos. La Tristana de Buñuel reafirma, asimismo, el ejercicio voluntario de la sexualidad cuando la joven decide exhibir su cuerpo desnudo y mutilado ante los ojos de Saturno.<sup>9</sup> Pero, sobre todo, en la película se invierten las relaciones de poder, porque Tristana pasa de ser la pobre huerfanita y esclava sexual de don Lope a convertirse en la esposa tirana y cruel que acaba asesinando a «Lopito».

## REFERENCIAS

- ANDREU, Alicia G., 1990, «Tristana: el deseo y la producción de la escritura». *Romance Languages Annual*, 2 (1990): 305-309.
- ARENAL, Concepción, 1884, *The Woman Question in Europe*. Nueva York: Putnam's Sons.
- CASALDUERO, Joaquín, 1970, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos.
- GULLÓN, Ricardo, 1970, *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- HEREDIA SORIANO, Antonio, 1975, «El krausismo español: apunte histórico-bibliográfico» *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 2 (1975): 377-410.
- KIRSNER, Robert, 1983, *Veinte años de matrimonio en la novela de Galdós*. Eastchester, Nueva York: Eliseo Torres & Sons.

---

9 La Tristana de Buñuel es mucho más erótica que la de Pérez Galdós. Por ejemplo, la escena en la iglesia en la que Tristana se echa encima del sarcófago del cardenal Tavera insinúa una sexualidad casi sacrílega en la protagonista. Asimismo, es erótico-tanática la asociación onírico-surrealista que hace Tristana entre el badajo de la campana de la iglesia, que tiene la forma de glante, y la cabeza degollada de don Lope.

- MONTERO-PAULSON, Daria J., 1988, *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid: Pliegos.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 1890 [1976]. *La mujer española*. Edición de Leda Schiavo. Madrid: Editora Nacional.
- PARREÑO, Isabel y Juan Manuel HERNÁNDEZ, 2013, «*Miquiño mío*»: *Cartas a Galdós*. Madrid: Turner.
- PARTRIDGE, Colin, 1995, *Tristana: Buñuel's Film and Galdós' Novel: a Case Study in the Relation between Literature and Film*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1892 [2009], *Tristana*. Barcelona: [www.limkgua.com](http://www.limkgua.com).
- Tristana*. Guión de Luis Buñuel y Julio Alejandro, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Benito Pérez Galdós [1892]. Producida por Luis Buñuel y Robert Dorfman. Dirigida por Luis Buñuel. España, Francia e Italia: época Films, Talía Films, Les Filmes Corona y Selenia Cinematográfica, 1970. Película.

<i>Ficha técnica</i>	
Título	<i>Tristana</i>
Año	1970
Países	España, Francia e Italia
Género	Drama
Duración	99 minutos
Color	Color (Eastmancolor)
Idioma	Español
Compañías productoras	Época Films, Talía Films, Les Films Corona (coproducción), Selenia Cinematográfica (coproducción)
Producción	Luis Buñuel y Robert Dorfman
Dirección	Luis Buñuel → Círculo de Escritores Cinematográficos: Mejor Director
Ayudantes de dirección	José Puyol, Pierre Lary, Alvaro Lion
Guion	Luis Buñuel y Julio Alejandro. Adaptación cinematográfica de la novela homónima de Benito Pérez Galdós (1892)
Montaje	Pedro del Rey
Fotografía	José F. Aguayo → Sindicato Nacional del Espectáculo: Mejor cinematografía
Sonido	José Noriega y Dino Fronzetti
Escenografía	Rafael Borqué y Luis Argüello
Maquillaje	Julián Ruiz
Protagonistas	Catherine Deneuve ( <i>Tristana</i> )
	Fernando Rey (don Lope) → Fotogramas de Plata 1970: Mejor intérprete de cine español → Círculo de Escritores Cinematográficos: Mejor actor → Sant Jordi: Mejor interpretación en película española → Sindicato Nacional del Espectáculo: Mejor actor → ACE (Nueva York): Mejor actor
	Franco Nero (Horacio)
	Lola Gaos (Saturna) → Sindicato Nacional del Espectáculo: Mejor actriz de reparto → Fotogramas de Plata 1970: Nominada a Mejor intérprete de cine español
	Jesús Fernández (Saturno)
Premios y reconocimientos	Candidata al Óscar 1970: Mejor película en habla no inglesa Círculo de Escritores Cinematográficos 1971: Mejor película Sant Jordi: Mejor película española Sindicato Nacional del Espectáculo 1970: Mejor película
Fuente: IMDb: < <a href="http://www.imdb.com/title/tt0066491/">http://www.imdb.com/title/tt0066491/</a> >	

